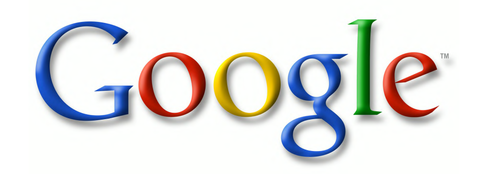


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

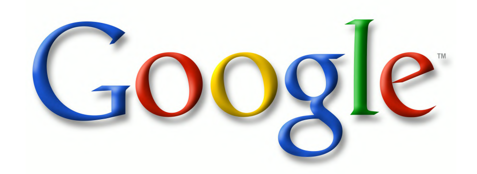
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PC
2541
.T54

BUHR A

a39015 01814999 0b

Thurau


LES LIVRES SONT NOS MEILLEURS AMIS
H.P. THIEME

Nr. 102.

Beiträge zur Geschichte und Charakteristik des Refrains in der französischen Chanson. I.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät der Albertus-Universität

zu Königsberg i. Pr.

vorgelegt und mit den beigefügten Thesen

am 8. April 1899, mittags 12 Uhr

öffentlich verteidigt

von

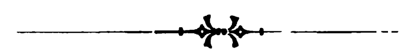
Gustav Thurau

aus Tilsit.

Opponenten:

Friedrich Graz, Dr. phil.

Jakob Regehr, cand. phil.



Weimar

Druck von Emil Felber

1899.

PC
2541
.T54

Die vollständige Abhandlung, zu der ich die Anregung Herrn Professor Dr. Appel verdanke, wird als nächstes Heft der „Litterarhistorischen Forschungen, herausgegeben von Dr. J. Schick, München und Dr. M. Frhr. v. Waldberg, Heidelberg, Verlag von Emil Felber, Berlin“, erscheinen.

Herrn Professor Dr. Kissner

in dankbarer Gesinnung

zugeeignet.



FROM THE LIBRARY OF
HUGO PAUL THIEME
PROFESSOR OF FRENCH
1914 — 1940
HIS GIFT TO
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN

Library of H. P. Thieme 5-7-41

Einleitung.

Der vorwiegend formale Charakter des französischen Kunstliedes bestimmt auch die Entwickelung und Gestaltung seines Refrains[1]), eines Kunstmittels, das ursprüng-

[1]) Wie im Deutschen (cf. Freericks, Kehrreim in der mhd. Dichtung. Progr., Paderb. 1890, p. 1) sind auch im Französischen für den Kehrreim noch andere Ausdrücke vorübergehend im Gebrauch gewesen:

Rubriche, rebriche, rebrique gebraucht Eustache Deschamps in seiner „Art de dictier" (p. 270 274, 278, Éd. d. l. soc. d. anc. textes) für den Refrain der Balladen und „Chançons balladées".

Pallinode erklärt Pierre Fabri (Le grand et vrai art de pleine Rhétorique, p. p. A. Héron, Rouen 1890, Soc. des Bibliophiles norm.): „Pallinode est terme grec qui signifie semblable consonance, lequel terme nos peres ont appliqué en cest art en deux manieres, c'est assauoir pour les dernières lignes de champ royal qui se reprennent a chascune clause et sont appelées le pallinode, et en ballade l'en les appelle refrain" (Livre II, p. 77) und p. 85: Et vault autant a dire reffrain comme pallinode, mais l'en dict voluntiers reffrain en ballade et pallinode en champ royal". Ueber pallinode, respons palernode handelt auch Henry de Croy (cf. Poésies des XV. et XVI. siècles, p. d'après les Éd. gothiques et les Manuscripts. Paris, Silvestre 1830—32, T. I) in bezug auf eine Gedichtform, die — soviel sich aus seiner unklaren Definition und dem wunderlichen Exemple entnehmen lässt — ungefähr dem entspricht, was Linfortuné „psalmodies", Fabri „pallinod" nennt, wenn er diesen Ausdruck für eine besondere Liedgattung anwendet (cf.

lich weder ganz formaler, noch ganz inhaltlicher Natur ist. In der Behandlung französischer Kunstdichter gelangt der Kehrreim nur ausnahmsweise zu freier poetischer Wirkung; meist bleibt er ein formelhaftes Element, ein mechanisches Hilfsmittel der poetischen Rede. In keiner Litteratur haben die festen Refrainstrophen, steife Gebilde wie das Rondel, der Chant royal, die Ballade, das Virelay u. a., eine so grosse und charakteristische Rolle gespielt, nirgends so ausschliesslich ganze Perioden der lyrischen Dichtung beherrscht wie im Französischen. Weiss auch das französische Volkslied den Kehrreim noch inhaltlich reicher, lebendiger und bedeutungsvoller zu machen als die gelehrte Dichtung, so steht es doch darin an poetischer Ausdrucksfähigkeit und lyrischer Kraft dem deutschen Liede weit nach. Das zwischen Volks- und Kunstlied vermittelnde Vaudeville, die gesellige und politische Chanson, die wiederum in Frankreich eine grössere Vielseitigkeit und eine unvergleichlich mächtigere Stellung im öffentlichen Leben erlangt hat, als das volkstümliche Lied in deutschen Landen, zeigt auch die Neigung, den Refrain nach der allerdings oft kunstreichen Schablone zu behandeln, alte Motive zu wiederholen und in typischer Prägung von Lied zu Lied weiterzugeben, einen dürftigen Inhalt mit raffinierten Rhythmen und Klängen zu markieren. Lehn- und Wanderkehrreime, wie sie schon in der altfranzösischen Minne-

---

Zschalig, Die Verslehren von Fabri, du Pont und Sibilet. Diss. Heidelberg 1884, p. 40).

Reprise, reprinse gebrauchen für Refrain u. a. Chansonsammlungen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (cf. Römer, 12 franz. Lieder aus dem 16. Jahrh., in Frankfurter neuphilologische Beiträge, 1887, p. 36, 37). Reprises = Refrainzeilen in Huons v. Méri Antichrist (cf. Gröber, Grundr. II. Bd. 1. Abt. p. 661).

Auf respos als technischen Ausdruck für Refrain in den Leys d'amors weist Pfuhl, Untersuch. üb. d. Rond. u. Virelays, Diss., Königsb. 1887, p. 47, Anm. 2 hin.

dichtung und Schäferlyrik vorkommen, besitzt auch die moderne Chansonlitteratur; mit einer bestimmten Melodie und der entsprechenden Strophenform enge verknüpft, sammeln sie oft ganze Scharen epigrammatischer Einzelkouplets oder mehrstrophiger Lieder um sich, die dann unter dem Namen des typischen Refrains besondere Gattungen der leichten Chanson bilden. Es giebt Kehrreime, die sich Jahrhunderte hindurch erhalten, aus dem Volksliede ins Vaudeville und wieder zurück wandern, immer wieder neue Lieder ansetzen, wie trockene Samenkörner, in frisches Erdreich gelegt, auch frische Keime und Triebe erzeugen; andere auch, die durch die Laune der Chansonniers und die Willkür der Volkssprache verändert, entstellt, sich auf ihrem Wege durch die ephemere Liederdichtung nur kurze Strecken noch verfolgen lassen.

Eine die verschiedenen Arten des Refrains nach ihrer Herkunft, Form und Bedeutung wie nach ihrem Zusammenhange untereinander berücksichtigende Darstellung ist noch nicht versucht worden. Den Ausführungen von Wolf (Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche) und Heyse (Studia Romanensia) lassen sich nur wenige Arbeiten anschliessen, die den Refrain speziell für sich behandeln. Bartsch hat die versprochenen 500 Refrains [1]) der altfranzösischen Dichtung, die einen weiten Ueberblick über die Variationen dieses poetischen Elementes in alter Zeit gestattet hätten, nie veröffentlicht; Stengels Abhandlung über die Ballade (Ztschr. f. franz. Spr. u. Litt. XVIII, 85 ff.) nnd die sich ihr anschliessende Dissertation von Noack über das altfranzösische Refrainlied im allgemeinen [2]), geben meist nur die Form betreffende, z. T. metrische Verhältnisse trocken

[1]) cf. Bartsch, Alte franz. Volkslieder, Heidelberg 1882, Einl. p. XVI.

[2]) Der Strophenausgang in seinem Verhältnis zum Refrain. Greifswald 1889.

schematisierende Darstellungen. Ueber die poetische inhaltliche Natur der alten Kehrreime hat sich Brakelmann ganz kurz gelegentlich der Publikation altfranzösischer Pastourellen (Jahrbuch für roman. Phil. IX, p. 308—9), Gröber (Jahrbuch XII, 94) auch in seiner Schrift „Die altfranzösischen Romanzen und Pastourellen" geäussert. In Frankreich brachte die „Revue des traditions populaires" (1888, Tome III, No. 1 u. 2) eine Abhandlung „Le Refrain dans la littérature du Moyen Age" von Raoul Rosières, die wissenschaftlich kaum mehr zu bedeuten hat als die Aufsätze von G. Kastner in der „Gazette musicale de Paris" (1849, No. 49—55) „Du Refrain", die ausschliesslich den Tonrefrain der Vaudevilles behandeln und vervollständigt in seiner „Parémiologie musicale" (Paris 1850) erschienen. Der Abschnitt in Jeanroy, Les origines d. l. p. lyr. etc. über den Refrain, Stengels Abriss der französischen Metrik in Gröbers Grundriss[1]) (II. Bd. I. Abt. p. 78—82 f.), die kurze Beschreibung des Volksliederrefrains in Schefflers Buch „Franz. Volksdichtung und Sage" bilden eine bleibende Grundlage für weitere Arbeiten. Der Wunsch Schefflers, dass der Refrain des französischen Liedes eine Darstellung finden möchte wie der deutsche Kehrreim in A. W. Grubes Aufsätzen „Vom Kehrreim des Volksliedes — Der Kehrreim bei Goethe, Uhland und Rückert" (Aesthetische Vorträge, II. Bändchen: Deutsche Volkslieder 1866) ist noch nicht in Erfüllung gegangen.

Die Frage nach dem Ursprunge des Refrains und der Rolle, die er in der Entwickelungsgeschichte der Poesie überhaupt spielt, ist von Rich. M. Meyer (Ueber den Refrain, Ztschr. f. vergl. Litteraturgeschichte, 1886, p. 34 ff.) als eine Frage der vergleichenden Poetik behandelt und bis in das Gebiet der ursprünglichsten und ältesten Dichtung

---

[1]) cf. auch Zschr. f. rom. Phil. X, p. 460 f.

verfolgt worden, in ein Gebiet, das wirkliche Beweise nicht zulässt, nur Vermutungen und Hypothesen gestattet. Wolf hatte sich begnügt, den Refrain aus dem Anteil des Volkes an Liedern zu erklären, „die von Einem oder Mehreren bei feierlichen Gelegenheiten vorgesungen wurden“ (l. c. p. 18). Unzweifelhaft aber ging diesem Responsoriengesange, bei dem ein Chorrefrain durch Vermittelung der Vorsänger aus der Stimmung der Menge erzeugt wurde, eine jüngere, kunstlosere Art der Poesie voraus, die den Keim zur Refrainbildung schon in sich trug. Die ursprünglichste Aeusserung seelischer Erregung, die älteste poetische Formel und den elementaren Anfang der Dichtung bildeten die einfachen Empfindungslaute, Rufe, die der Schmerz, die Freude, die Trauer hervorlockte und die zugleich Einzeldichtung und Chorgesang, Lied und Refrain waren, Gefühlsergüsse, die unter Naturmenschen bei gleicher Gelegenheit auch allgemein gleichen Ausdruck fanden[1]). Der poetische Fortschritt, die Entwickelung der schlichten Rufe zu rhythmischen Paraphrasen, war dann die Sache Einzelner, die durch dichterische Gaben, zuerst durch die Fähigkeit der Improvisation, sich über die grosse Masse erhoben; dieser blieb die Rolle des Chores, der sich den sprachlichen und poetischen Neuerungen anzugleichen trachtete. An die Stelle der einfachen Wiederholung des von dem Einzelsänger Vorgetragenen traten später auch neue Refrainzeilen; den Liedern, die ein Volksdichter ersann, gab er Kehrreime, die den Gefühlen und Vorstellungen der Menge entgegenkamen, in knapper, treffender Form gemeinsame Empfindungen, Erinnerungen und Hoffnungen zusammenfassten und ein vielstimmiges Echo wecken konnten; und diese Neigung, sich in allgemeine, der grossen Masse

[1]) Jean Paul, Vorschule der Aesthetik § 75 (Hempel, XLIX, p. 285) nennt diese Interjektionen „mikroskopische Gedichte“, „verkürzte Dithyramben“.

geläufige Redeweise zu kleiden, einfache, leicht verständliche Motive wie Empfindungslaute, Namensrufe, Wunsch- oder Fluchformeln, sprichwörtliche Phrasen im Kehrreim zu verwenden, hat das volkstümliche Lied noch heute. Bei der Differenzierung von Lied und Refrain gestaltete sich das Verhältnis beider in den einzelnen Liedergattungen auf verschiedene Art: Lieder, die für den Chorgesang und rhythmische Gestaltung in erster Linie berechnet waren, Arbeits- und Tanzlieder räumten dem Kehrreime einen grossen Platz ein, andere, die mehr auf Konzentration des Inhaltes der Abschnitte hinstrebten, subjektiv gefärbte Liebeslieder, epische Tiraden schlossen die Verse straffer zu einem Ganzen zusammen, zogen sich von dem Refrain zurück, der allmählich verblasste und abstarb.

Der Kampf, den der Refrain in der Kunstdichtung um seine poetische Selbständigkeit führte, hat, im französischen Liede wenigstens, mit seiner völligen Unterwerfung geendet. Er ist — inhaltlich betrachtet — der Diener der Strophe schon im Altfranzösischen, gewissermassen der Punkt hinter dem Schriftsatze, der verkürzte Schatten des Kouplets. Die epigrammatische Zuspitzung der Strophe im Refrain, die das moderne französische Lied charakterisiert, bereitete sich schon in der alten Lyrik vor. Ein in dem pedantischem Stile, der die älteren Poetiken kennzeichnet, sehr ungewöhnliches Bild gebraucht Henry de Croy (1493, Art et science de rhét.) für diesen Kehrreim: Wie der Pfeil auf die Zielscheibe richtet sich der Inhalt einer Balladenstrophe auf den Refrain („du quel refrain se tire toute la substance de la ballade ainsi que la saïette, au signe de bersial“). Bezeichnend sind auch die Namen, welche die Rhetoriker den Reimpaaren und Refrainzeilen der Kirielle gaben; jene hiessen „rimes maîtresses“, diese „rimes servantes“, nicht, wie Wolf (l. c. p. 205) meint, als „das Ganze tragende“, sondern wegen ihrer untergeordneten Rolle,

ihres inhaltlich indifferenten, für das Ganze nebensächlichen, rein formalen Wesens. In demselben Geiste wirkten die Sängergesellschaften und Liedertafeln, deren Preisaufgaben oder Rezeptionsformalitäten in Liedern bestanden, zu denen der Refrainvers oder nur ein Stichwort für den Kehrreim aufgegeben wurde [1].

Weshalb das epische Lied in ältester Zeit nicht auch in Frankreich dem Volke refrainartige Zurufe entlockt haben sollte, ist nicht einzusehen. Dem Charakter des epischen Gesanges widerspricht der Refrain nicht, wie die altnordischen Lieder und auch Ansätze zum Kehrreim im mittelhochdeutschen Epos beweisen [2]. Refrainverse hat das altfranzösische Bruchstück von Gormond et Isambart, und die Kurzverse am Tiradenschlusse in einer Reihe anderer Epen [3]) stehen unzweifelhaft im Zusammenhange mit refrainartigen Bildungen. Sie sind vielleicht die in späterer Zeit bei der Aufzeichnung vorgenommenen Wortfüllungen für musikalische Schlussschnörkel, die allein das Rolandslied noch mit einem kunstlosen Lautbilde, dem vielgedeuteten aoi, bezeichnet, und die als rein musikalische Refrains die letzten Reste alter Kehrzeilen bilden.

In dem Kampfe mit dem Strophenkörper kam dem Refrain ein ihm nahe verwandtes Kunstmittel, die Responsion, zu Hilfe. Die Responsion entsteht durch Aehnlichkeit oder Gleichheit des Gedankens oder Ausdrucks an einander entsprechenden Stellen der Strophen. Zuweilen macht sie sich, dem Dichter als Kunstform kaum bewusst, nur leise geltend, oft greift sie so weit in die Verse hinein, dass es zweifelhaft wird, ob etwa ein verfallener Kehrreim oder eine Responsion als Ansatz zum Refrain vorliegt.

---

[1]) Dinaux, Soc. badines, bachiques, chantantes, I 159 ff.

[2]) Freericks, Kehrreim in der mhd. Dichtung, p. 7, Anm.

[3]) cf. Nordfeldt, Ét. s. la Chans. des Enfances Vivien 1891. p. 19ff. Rom. XXI, 476; Litteraturblatt XII, 305; Archiv XCIV, p. 24 ff.

Das Vordringen der Responsion bildet das Gegenstück zu dem Zurückweichen des Refrains [1]). Das französische Volkslied kennt die Responsion auch; sie ergiebt sich leicht in nachdrücklicher Wechselrede, die, ohne dass die Sprechenden angeführt werden, in knapper Frage und Antwort sich entwickelt; so korrespondieren in dem Liede von Jean Renaud (Haupt, Franz. Volksl., Lpzg., 1877, p. 132) die Wendungen „Ah! dites . .“ und „Ma fille . .“ abwechselnd in den Stropheneingängen. (Anderes Beispiel cf. Puymaigre, Ch. popul., I, 147.) In den Jeux-partis der altfranzösischen Trouvères spielt die Responsion eine Rolle, die sich nicht nur auf die Namen der Streitenden beschränkt. So lauten in einem Jeu-parti (Mätzner, Altfr. Lieder, p. 84) die Schlussverse der Andrieu in den Mund gelegten Strophen:

1. . . . .
Le quel doit estre plus blasmez
Ou il ou elle, or i gardez

3. . . . .
Quil fust vers amours parjurez
Sen doit estre des bons retez

5. . . . .
Damour qui soustient loiautez
Sen doit estre des bons blasmez

Aehnliches ergiebt sich in einem „Jugement d'amors“ (Keller, Romvart, p. 382), das die Strophen mit den Versen schliesst:

1. — Sele fait plus pour li que il pour li
2. — Plus fait pour li, ensi lai je choisi
3. — Mes cele fet pour lui tant et demi
4. — El besoing a tout le sentier sailli
5. — Couart de fet et de pensers hardi.

[1]) Eine von E. Schmidt (Quell. u. Forsch. IV, 9, Anm.) versprochene Abhandlung über Refrain und Responsion ist nicht erschienen. Ueber Responsion im deutschen Liede cf. Freericks, l. c., p. 25 ff.

Zuweilen entspricht die Responsion der Dreiteilung des Liedes, so in Nr. 48 der Chans. de Champagne (p. p. Tarbé, p. 64): Von den sechs Strophen sind je zwei aufeinanderfolgende durch gleiche Reime, die erste und zweite durch etwas flüchtige, die dritte und vierte durch sehr deutliche Responsion mit einander verbunden. Die entsprechenden Stellen lauten:

1. Mès ce me vient tosjors bien à créant
De li servir, s'iert m'atente plus bele.

2. Mès or me vois tres bien apercevant
Le premiers maus a greignor me rapele

3. Je n l'di pas por nul retraiement
Qu'assez vaut mieux l'amor en paiement
Que bone amor soit por moi delaie.

4. . . . . car de tel paiement
Sont cil paié, qui sans delaiement
Ont bone amor de fin cueur essaiée.

Die zwei letzten Strophen haben keine Responsion. Wenn in diesem Beispiele noch allenfalls an verblasste Kehrzeilen zu denken sein könnte, so ist diese Möglichkeit ganz ausgeschlossen in einer Chanson des Conon de Bethune (Wallensköld, Ch. d. C. d. Béth. Helsingfors 1891, p. 36), in der die zweite und dritte Strophe beginnen:

Biaussire dius, k'iert il dono, et coment

und

Biaussire dius, k'iert il del consirrer

oder ebenda p. 69 (Nr. XV), wo die zwei ersten Strophen einsetzen

Tant ne me sai . . . .

und

Tant . . .

und die vierte und fünfte schliessen

Dame merchi, car a trop grant dolor
Muir et languis, vostre pitié le sache

und

Dame merchi, trop me secores lent
Si me merveil con vostre cuers l'endure.

Den volksmässigen Chorrefrain als entfernte Quelle solcher Responsionen anzunehmen, geht nicht an; sie ergeben sich von selbst als Leitmotive schwungvoller oder bewegter Rede und führen allerdings, bei weiterer Ausdehnung, zu ähnlichen Wirkungen wie der volksmässige Refrain. Abhängig aber sind sie von ihm nicht; sie würden sich als rhetorisches Mittel auch in einer Kunstdichtung ergeben, die — wenn das denkbar wäre — nie mit chorischer Poesie oder mit dem Volksgesange Berührung gehabt hätte. Der beste Beweis ist die Thatsache, dass solche Responsionen in Dichtungen sich entwickeln, die mit dem Refrain nie etwas zu schaffen gehabt haben und ihrer Natur nach sich auch nicht ihm verbinden können, u. a. in den Sonetten. Ronsard, Baïf treiben die Uebereinstimmung der Quatrain- und Terzetteingänge oft bis zur Gleichheit ganzer Vershälften[1]. „Je veux mourir (pour)“ (Ronsard Ed. Blanchemain I, p. 27) lautet der Anfang aller vier

[1]) Die Responsion ist hier keine ganz leere Form, sondern sucht das künstliche Hin- und Herwenden des Gedankens, wie es die Eigenart schon des italienischen Sonetts war, auch in dem äusserlichen Mechanismus des Versbaues zum Ausdruck zu bringen. Wo die Responsion sich nicht auf ein einzelnes Wort beschränkt, sondern grössere Satzteile repräsentiert, markiert sie — wie sonst auch der Refrain — das feste Thema, das dem Spiel der Phantasie oder Reflexion zum Ausgange dient und den es umschlingenden Gedanken Stütze und Halt ist. Die Praxis der Sonettendichter ist eine sehr verschiedene. Zahlreiche Beispiele findet man bei Baïf (La Pléiade française, Baïf, I, 28, 133, 34, 86, 87, 186), Ronsard (Oeuvres p. p. Blanchemain, V, 348; I, Nr. 20, 55, 46 u. s. w.), Desportes (Oeuvres, p. p. Michiels p. 24, 25, 37, 77 u. s. w.). Ganz moderne Muster dieser Art enthalten die „Poésies“ von Bourget in den Sonetten „La Mort“ („Mourir? O chair vivante . . . .“), „En lisant l'Évangile“, „Il est un âge“ (Oeuvres de Paul Bourget, 1877, Paris, Lemerrer, p. 285, 293, 260).

Abschnitte; I, 406 hat zwei ganz gleiche Quatrains [1]. Ein flüchtiger Blick in die Sonette von Ronsard, Baïf und auch Desportes lehrt, dass diese Responsion sehr beliebt ist. Malherbe wendet sie nicht an, und in Bezug auf ihn behält Boileau recht mit der Regel (Art poétique II, v. 81):

On dit à ce propos, qu'un jour ce Dieu bizarre
Inventa du sonnet les rigoureuses lois
. . . . .
Défendit . . .
. . . qu'un mot déjà mis osât s'y remontrer,

während eine spätere Poetik noch (Colletet de la Martinière, Observations sur le Sonnet, le Rondeau et le Madrigal, Amst. 1720; Goujet, Bibl. française 1741, Tome III, 325) das Sonett mit einem Refraingedicht fester Form, dem Rondeau, vergleicht „qui anciennement n'étoit qu'un sonnet. Le premier refrain tombait près le 8. vers, et le second à la fin“ [2].

Vorliegende Arbeit war als eine geschichtliche Charakteristik des Kehrreimes in den verschiedenen Arten des volkstümlichen Liedes, der „Chanson“, gedacht und sollte die Herkunft und poetische Bedeutung, die sprachliche Form und metrische Behandlung der gebräuch-

---

[1]) Allerdings eine ganz vereinzelte Spielerei.

[2]) Das Leitmotiv hat V. Hugo sehr eindrucksvoll zur Schilderung des Blutregens in „Le parricide“ verwendet. (Légende des siècles, Oeuvres compl., Éd. Hetzel. I, 211.) Man findet es auch im Volksmärchen („Papa Grand-nez“, R. des trad. pop. II, 148); sehr oft in den Romanen von Zola (cf. Lotsch, Ueber den Sprachgebrauch Zola's. Diss. Greifswald 1895, p. 57 ff.). Der Prosastil der volksmässigen Facetien kennt gleichfalls solche Wiederholungen; so kommt in den „Reproches du capitaine Guillery faits aux Carabins, Picorours et Pillards de l'armée de Messieurs les Princes“ (Paris 1615) der Ausruf „O pendards! on en prendra tant!“ nicht weniger als zwanzigmal vor, wie der Herausgeber sagt: „comme une sorte de refrain à la fin de plusieurs paragraphes.“ Die Responsion spielt auch in den altfranzösischen Epen eine Rolle.

lichsten Refrainmotive darlegen. Die Beschränkung des Themas auf bestimmte Gattungen der Chanson oder auf einen eng begrenzten Zeitraum verbot die Natur der Sache, da gerade die gebräuchlichsten und interessantesten Refrainmotive in ihrer Bedeutung und Eigenart erst richtig zu erkennen sind, wenn man sie durch ihre verschiedenen Wandlungen verfolgt. Durch die notwendige Berücksichtigung auch des eigentlichen Volks- und Kunstliedes aber wuchs der in der wissenschaftlichen Litteratur bisher nur wenig beachtete Stoff derart, dass er hier nur zum Teil — nicht als inkohärente Materialiensammlung, sondern zu bestimmten Abschnitten zusammengefasst und geordnet — vorgelegt werden kann.

Die Trällerrefrains.

Die einfachste Form des Kehrreimes bilden auch im französischen Liede die elementaren Trällerlaute, die weniger sprachliche als musikalische Bedeutung haben, sinnlose Silben und Ausrufe, die erst durch die melodische Gliederung der Töne die Vorstellung eines rhythmischen Bildes vermitteln.

Die volkstümliche Romanzenpoesie nimmt so wenig wie das naive Volkslied Anstoss an Refrains, die lediglich das einfache la ein Dutzend Male oder öfter noch wiederholen[1]. Zuweilen haben die Chansonniers versucht, auch dieses einfache Lautbild durch ein Wortspiel etwas farbiger zu gestalten. So enthält die Tanzliedersammlung von Ballard (1724) eine Ronde mit dem Kehrreime:

[1] Bujeaud, Ch. pop. d. prov. d. l'Ouest I, 229 hat als Refrain elfmaliges la . ., Dum. et Ségur, Ch. nat. I, 177 in einer Romanze von G. Lemoine denselben Laut nicht weniger als vierzigmal; u. s. w.

Que n'étais-je ici, que n'étois-je là, la la
Que n'étais-je là [1])
(Roll. I, 30)

und auch Béranger wiederholt in dem Refrain seines „Roi d'Yvetot" dasselbe Silbenspiel:

Quel bon petit roi c'était là!
La, la [2]).

Lebhafteren Charakter zeigen die in Rhythmus und Ausdehnung vielfach variierten Tra-la-la-Refrains, von denen einige auch bestimmten Melodieen und den ihnen entsprechenden Strophenformen den Namen gegeben haben. Als „ancien air" notiert das Melodieenlexikon „La Clé du Caveau" unter No. 2071 „L'air du tra la la"; zu der Melodie gehören Kouplets aus vier männlich reimenden Alexandrinern mit einem ausserhalb dieses Reimschemas stehenden Refrain, abab + R:

Sur l'air du tra la la (bis)
Sur l'air du tra déri déra
Tra la la!

Aus den Jahren 1844 — 46 stammt eine ganze Reihe von Fabelliedern, die dieser Koupletform angepasst sind und auch den charakteristischen Kehrreim beibehalten haben: „L'âne et la flûte" (Al. Dalès [3]). 1846, Ch. nat. II, 62); „Le renard et le corbeau" (Anonym. 1844, Ch. nat II, 63; „Le corbeau vengé" (Quinzard et Dunau, Ch.

---

[1]) Der Refrain kommt schon 100 Jahre früher bei G. Garguille vor (p. 96 f.):

Helas! que n'étois-je là
Pour rouler comme cela!

[2]) Auch andere nach der populären Melodie dieser Chanson gedichtete Lieder ahmten diesen Zug nach, cf. Ch. nat. II, 94: Le bon ermite c'était là (que voilà) la la.

[3]) Ueber ihn cf. Avenel, Chans. et chansonniers, p. 155 ff.

nat. II. 64)[1]; „Le loup et l'agneau“ (L. Fortoul, 1845, Ch. nat. II, 75); „Le renard et la cigogne“ (Fortoul, 1845, Ch. nat. II, 77); „Le chien et le loup“ (1846, N. L. Ch. nat. II, 87 f.); Le chat, la belette et le petit lapin“ (Clément, 1846, Ch. nat. II, 88); La grenouille et le boeuf“ (Dalès aîné[2]), Ch. nat. II, 89, 1846); „Le rat de ville et le rat de champs“ (Anonym. Ch. nat. II, 96; „Le lion et le rat“ (Gaeonde 1845, Ch. nat. II, 303)[3]). „Fichons-nous de ça, tra la la etc.“ ist nur eine andere Bezeichnung für dieselbe Melodie (Ch. nat. II. 89, 303).

Auch die politische Chanson bediente sich ihrer und des populären Refrains; ein Lied auf Louis Napoléon (1848) lautete:

Un soldat parvenu dit avec un grand ton
Je veux la présidence de Napoléon.
Mais Louis Bonaparte est un prince d'État;
Retire-toi, Cavaignac, Napoléon est là.
Sur l'air du tra la la (bis)
Sur l'air du tra déri déra
Tra la la! etc.[4])

Eine andere, gleichfalls populär gewordene Melodie „Tra la la la, l'amour est là“ deckt sich mit einem

---

[1]) Beide scheinen nach den Anmerkungen bei Dum. und Ségur auch noch Originalmelodien zu haben.

[2]) Ueber ihn cf. Avenel, Chans. et chansonniers, p. 155 ff.

[3]) Melodie und Koupletform auch Ch. nat. II, 87 in der „Morale“ von „Les plaideurs et l'huitre“. Auf die bekannte Melodie spielt wohl auch Banville (1846) in einem Stück der „Odes funambulesques“ (V . . . . le baigneur p. 98) mit den Schlussversen an:

En passant chacun s'étonne
Et chantonne
Et lui dit sur l'air du Tra.
„Oh! la vilaine chenille
Qui s'habille
Si tard un soir d'Opéra.

[4]) Nisard, D. ch. pop. II, 133.

Kouplet aus lauter Achtsilbnern ababcd—cd (Refrain); u. a. auch in Béranger's „L'Education des demoiselles" mit dem Kehrreime:

Tra la la la, les demoiselles,
Tra la la la, se formont là.
(Oeuvres, p. 21)

Die Musik steht unter den Melodieen zu seinen Chansons No. 16 [1]).

In mehrmaliger Wiederholung zu längeren Refrainversen aufgereiht, finden sich diese ganz einfachen Trällerlaute in der eigentlichen Volkspoesie wie in der volkstümlichen Chansondichtung hauptsächlich in solchen Liedern verwendet, in denen dieser wortlose Gesang durch die Beziehung auf den Tanz oder eine bestimmte Arbeitsbewegung charakterischen Rhythmus und damit poetischen Reiz gewinnt. Der an sich sehr eintönige Refrain:

Tra la la la la la ra
Tra la la la la la la ra (bis)
Tra la la la la la la

gehört zu einer „Valse" (Buj., Ch. pop. I, 161), andere ähnliche (Rolland, Ch. pop. I, 246. 203) ebenfalls zu Tanzliedern oder wie Buj. I, 205 zu einem Seiler-, Roll. I, 314 zu einem Schuster-, Guillon 102 (Ch. pop. de l'Ain) zu einem Müllerliedchen u. s. w.; populäre Chansonniers wie Lemoine, Beauplan u. a. hängten derartige Refrains an ähnliche Texte (Ch. nat. I, 147 „Le forgeron"; II, 134 „La jeune fille et la danse"; I, 192 „Le muletier"; II, 122 „La fileuse" etc.).

---

[1]) Nouv. Rec. contenant tous l. airs d. ch. d. B. 1833, p. 13. — Derselben Melodie könnten ebenso auch andere Kouplетformen angepasst werden; ihren ursprünglichen Text habe ich nicht finden können. Désaugier's Chanson „Chien et Chat" (Oeuvres p. 483) hat auch die Anweisung „Air: Tra la la", aber einen Bau, zu dem keine der oben citierten Weisen, wohl aber eine auch Ch. nat. I, 157 genannte Melodie „Tra la la" passt.

Den Schwerpunkt dieser rhythmischen Refraingebilde bezeichnet gewöhnlich die Silbe tra[1]); auf sie fällt in der Regel der Hauptton der Melodie, der Anfang der musikalischen Phrase oder — bei auftaktigen Motiven — des Taktes. So ist es beispielsweise in den Kehrreimen Roll. I, 283, 289. Buj. I, 161, 205, wo die scharf einsetzende Refrainmelodie, welche, die Schläge des Schusterhammers nachahmend, stossweise die einzelnen Stufen der Skala hinunterspringt, den Aufzeichner veranlasst hat, die Note des tra mit einem besonderen Marcato zu versehen. Das Volkslied selbst zeigt aber auch wieder sehr deutliche Abweichungen von dieser Regel; so steht das tra Buj. II, 278 als lange, noch auffälliger Guillon p. 27 als kurze Note im unbetonten Auftakte. Die volkstümliche Chanson setzt sich ebenso gern über diese natürliche Betonungsvorschrift hinweg, wie ja im allgemeinen die Vernachlässigung des richtigen Wortaccentes speziell im französischen Kunstgesange und auch im französischen Volksliede eine grössere Rolle spielt, als im deutschen und die Melodiestruktur zu einem sehr unsicheren und schwer zu handhabenden Mittel für die Erkenntnis des Versrhythmus macht[2]).

Die heitere Kunst des Chansonniers hat aber bisweilen auch poetischen Sinn den dürftigen Silben des Tra la la-Refrains zu verleihen gewusst; sehr hübsch zeigt sich das in einem anonymen Liedchen „Le jeune page“ (Ch. nat. II, 172). Es schildert nach Art der alten Pastourellen, wie ein vornehmer Junker die Schäferin verführt und sie am Ende mit einem Kinde in ihrer Hütte sitzen lässt. Der Kehrreim — ein kunstloses Tra la la la — begleitet, verschieden nüanciert, die einzelnen Phasen des galanten Abenteuers, als Liebesgesang, als perfider Spott, zum

---

[1]) cf. Kastner, Parémiologie musicale, p. 280.

[2]) Am ausführlichsten handelt darüber M. Lussy, Le rhythme musical, Paris 1883. — Traité de l'express. music. 1875, 5; 1835.

Schluss als Kinderliedchen. Wie meist in der Chanson, gewinnt auch in diesem Falle der Refrain rechtes Leben erst im launigen Vortrage.

Der Euphemismus des Volksliedes, das sich der onomatopoetischen Refrainsilben sehr gern für seine zweideutigen Anspielungen bedient, hat das „tra la la“ zu einem Ausdrucke für grobsinnlichen Liebesgenuss gestempelt. Ein Liebeslied aus dem Ain:

„Mon cher amant, tu ne sais pas
Qu'maman n'veut pas que j'aille au bois.“
(Guillon, p. 235 f.)

ist einer trotzigen Dirne in den Mund gelegt, die von der widerstrebenden Mutter die Erlaubnis verlangt, zum Liebsten zu gehen und schliesst mit den Versen:

Maman, n'vous en souvenez-vous pas,
Quand vous étiez sur l'herbe fougère?
Mon petit papa vous serre entre ses bras,
Il vous faisait tra la la la.
Maman, n'vous souvenez-vous pas?

Dieser Euphemismus beherrscht durch den Kehrreim:

Tra la la la la la la la la
. . . .
Lon la!

ein satirisches Lied aus Poitou (Buj. II, 278 ff.) „Les Moines de Chatillon“ in allen Strophen. Ein Mönchlein schleicht zum Mädchen, das ihn mit Küssen empfängt und ihm verrät, die Mutter sei zur Stadt gewandert, der Vater zur Kirche, der Bruder auf die Jagd. Dann nimmt die 6. Strophe die Refrainsilben auf und führt diesen wortlosen Gesang durch alle Verse fort, wie die Anweisung des Sammlers lautet „se chante sans paroles, avec des tra la la, à mi-voix, laissant ainsi beaucoup à penser“. Ueber die heikle Scene breitet sich das halblaute Geträller wie ein leichter Schleier, unter dem die Phantasie der Zuhörer den Faden

der lustigen Geschichte weiter spinnt, die dann die Schlussstrophen mit dem Berichte von der Heimkehr der Angehörigen und dem Bilde von einem Kinde in der Wiege, immer unter Begleitung des anzüglichen Kehrreims, zu Ende führen.

Unübersehbar ist die Reihe von Klang- und Gedankenspielen, die sich aus den unscheinbaren Trällerlauten in den Refrains der Volkslieder und Vaudevilles entwickelt haben. Führte der Zufall eine solche Silbenkombination mit einer wirksamen, lebensfähigen Melodie zusammen, so erhielten sich beide oft jahrhundertelang in der Chansonlitteratur, wenn auch ihre Herkunft und ihr ursprünglicher Worttext vergessen wurden. Von solcher Art ist der Kehrreim:

Laire la, laire lan lère.
Laire la,
Laire lanla!

Er verbindet sich, der Melodie entsprechend, stets mit einer Dreizeile, die zwei mit einander reimende männliche und einen mit dem ersten Refrainverse gereimten weiblichen Achtsilbner enthält. Ein Noël des burgundischen Patoisdichters La Monnoye (Gui de Barôzai) aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts beginnt:

Veci l'Aivan, chanton Noei
Ain ce sain tam le Fi de Dei
Sor po no d'ène Vierge Meire.
Leire la, leire lan leire
Leire la,
Leire lan la[1]).

Das Lied trägt die Aufschrift „Su l'ar: Leire la, leire lan leire", und der Verfasser bemerkt in seinem, dem Liederbuche beigegebenen Glossar dazu: „C'est un refrain burlesque, comme on en peut jeuger par le Typhon de

[1]) Ausgabe von 1776 (15.) Nr. 15, p. 52. Die älteste (13 Noëls) datiert von 1700, die vollständige schon von 1720 und früher.

Scarron[1])." Die Melodie steht in der von Fertiault (1842) gemachten Ausgabe (Anhang p. 9), aber auch in der von Monnet, dem Direkter der Opéra comique, (seit 1752) gesammelten Anthologie (Tome I, p. 105)[2]) über einer von Regnier des Marais († 1713) auf den Refrain „Laire la etc." gereimten Chanson, die über Herrendienst und Fürstengunst philosophiert. Melodie und Kehrreim aber waren schon vor der Mitte des 17. Jahrhunderts populär, und ihre Entstehung reicht gewiss weiter zurück. Moreau, Choix de Mazarinades, I, 424, zitiert aus einer Burleske „Sur la Conférence de Ruel en mars, vers burlesques du sieur S(carron?)" die Verse:

Nous ne nous occupons qu'à faire
Au lieu de siéges, de combats
Des chansons sur lère lan lère[3]),

die sich auf den Prinzen von Condé und seine Unternehmungen gegen Paris (1649) beziehen. Die politische Chanson des 18. Jahrhunderts bediente sich sehr oft des beliebten Timbres und seines Kehrreimes; die Sammlung Maurepas[4]) enthält derartige Lieder aus den Jahren 1724, 1732, 1734, 1771 etc. In den Singspielen der Foiretheater hatte das Laire-lan-laire einen festen Platz unter den Melodieen, die immer von neuem parodiert wurden[5]). Ueberall wurde, selbst wenn der Dialog die Verse auf verschiedene Personen verteilte, die alte Koupletform bei-

[1]) 1644.

[2]) Die Anzeige des Buches s. bei Grimm, Correspondance etc. (Mars 1765) VI. 239.

[3]) cf. auch Nisard, D. ch. pop. I, 353.

[4]) p. p. Raunié, Tome V, p. 16; VI, 1; VI, 75; VIII, 231.

[5]) Th. d. l. Foire, Tome I, 129 (Arlequin, roi de Sérendib, von Lesage 1713; Drack, Th. d. l. Foire, p. 226, 250, 292. Baron Melch. Grimm spricht in seiner Korrespondenz öfter von diesem Refrain und den dazu gehörigen Chansons; Tome II, p. 11 (Novbr. 1750); IV, 30 (Aout 1758).

behalten. In der euphemistischen Refrainsprache dieser Komödien diente das laire là, laire lan etc. dazu, um Zweifel oder Spott auszudrücken; wo es auftritt, begleiten es oft charakteristische Spielanweisungen, wie „se moquant“ — „raillant“ — „secouant la tête“ etc. Lanlaire wurde zur Bezeichnung vulgärer Vaudevillemusik; so heisst es (Th. d. l. Foire IV, 399): Prodiguez-lui vos Lanlaire![1]). Der burleske Sprachgebrauch hat das Wort dann auch personifiziert und zu einem Schimpfnamen und zu beleidigenden Redewendungen verwertet, die sich die Chansonniers nicht haben entgehen lassen. Lanlaire ist ein Mensch ohne Willen und Beständigkeit, der es zu nichts bringt, ein Windbeutel. Gust. Nadaud hat seine Lebensgeschichte in einer Chanson mit dem entsprechenden Refrain illustriert:

Avez-vous connu Lanlaire
Dont nous pleurons le trépas?
De pareils, on n'en voit guère:
De pareils, on n'en voit pas
  Lanlaire lanla.
A peine était-il ou monde,
Qu'au lieu de geindre et crier,
Il s'en allait à la ronde
Chanter dans tout le quartier:
    Va te faire
    Lanlaire!
A ce point qu'on l'appela
    Lanlaire,
    Lanla,
Va te faire lanlaire,
Va te faire lanla!

und so fort in weiteren 5 Strophen[2]). Va te faire lanlaire bedeutet so viel wie „Scher' dich zum Teufel“, envoyer faire lanlaire: hinauswerfen, zum Teufel schicken[3]).

---

[1]) Nach dem Wörterbuch der Akademie schreibt man im Pl. jetzt lanlaires.

[2]) Chansons de G. Nadaud, p. 343 ff.

[2]) Jaubert, Gloss. du centre de la France; Villatte, Parisismen.

Désaugiers benutzte die Redensart zu einem Wortspiel in einem Kouplet seines „Cadet buteux au Vampire" (Acte deuxième, p. 368):

Impatienté d'un air si lent
Et tout pâle de colère,
Traitant l'musicien d'insolent,
L'bourgeois atrabilaire,
Sans plus d'respect pour le talent,
Envoi' faire
Lanlaire
L'air lent,
Faire
L'air lent
Lanlaire[1]).

Das Volkslied, das über einen grossen Reichtum ähnlich lautender Refrains verfügt, pflegt, wie es auch in der Melodie des genannten Vaudevilles geschieht, die Silbe laire durch lang gedehnte Töne auszuzeichnen und ihr ein rhythmisches Uebergewicht zu geben (Guillon, 239, 305; Champfleury-Weckerlin, p. 190 f.).

Ebenso alt und verbreitet als Träger beliebter Koupletmelodieen sind besonders noch zwei andere Trällerrefrains: Landerirette . . . Landeriri und Lon lan la derirette . . . lon lan la deriri. Sie verbinden sich meist mit drei männlichen Achtsilbnern, deren zwei erste mit einander reimen, während der dritte, von dem Kehrreim umschlossen, mit dessen zweiter Hälfte reimt. Diese Form zeigen wenigstens viele politische Chansons des 18. Jahrhunderts und alle Kouplets der Foire-Komödien, die als Parodieen des „Air: Landeriri" und des „Air: Lon lon la, derirette" auftreten. Es giebt ihrer eine grosse Menge. Die Landeriri-Kouplets beginnen im Chansonnier Maurepas mit dem Jahre 1717 und pflanzen sich in immer neuen Auflagen durch die nächsten Jahrzehnte fort. (Raunié,

[1]) Chans. et poés. de Dés. Ed. elzévir. p. 368.

II, 257—260, III, 16, 82, IV, 9.) Als Beispiel sei hier nur eines angeführt:

Monseigneur, vous trouverez bon
Qu'on vous écrive sur le ton
D'landerirette
Tout ce qui se passe à Paris,
Landeriri!

Als Timbre mit dem Kehrreime findet man es u. a. auch in Lesage's Opéra comique „La ceinture de Vénus" (1715 zum erstenmale auf der Foire St. Germain aufgeführt), Acte I, 6, (Drack, Th. d. l. Foire, p. 249, auch p. 252) in „Arlequin traitant" von Dorneval (Drack, p. 321) und in zahlreichen anderen früheren und späteren Stücken. Die Koupletform ist aber weit älter, als alle diese Lieder. Aus dem Jahre 1643 giebt es z. B. lateinische Kouplets derselben Art, die dem Prinzen von Condé und einem seiner Freunde zugeschrieben werden[1]), etwa ebenso alt ist ein Lied von Voiture („Autre à Madame la Princesse") „sur l'air des Landriry[2])"; es handelt sich selbstverständlich hier bereits um eine Melodie, die allen geläufig war, um eine Form, die sich schon eingebürgert hatte. Vielleicht beruhte sie auf einem Volksgesange, der von einem geschickten Parolier etwas verändert in die Mode gebracht wurde.

Sehr ähnlichen Strophenbau zeigt ein von Puymaigre unter den „Chants pop. de la vallée d'Ossau[3])" mitgeteiltes Lied:

---

[1]) Louandre, Chef d'oeuvres des conteurs français, Tome II (Bussy-Robutin), p. 124:

Carus amicus Mussaeus
Ah! Deus bone! quod tempus,
Landerirette!
Imbre sumus perituri
Landeriri etc.

[2]) Ausg. von 1677, Tome II, p. 55.

[3]) Folklore p. l. comte d. Puym. p. 91.

Près las tours de Marmande
Y a u gentiou guerrier,
Landeridette,
Lou charmant, Dunois
Landeridè!

Aus den ziemlich unordentlichen Versen — sie variieren von 5—7 Silben, erreichen also nie die Länge der Achtsilbner des Landeriri-Vaudevilles — lässt sich ohne Kenntnis der dazu gehörigen Melodie nicht ersehen, ob ein Zusammenhang irgend welcher Art zwischen ihnen denkbar ist. Das Volkslied stammt, wenn es so alt ist, wie das Ereignis, auf das es anspielt, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.

Von modernen Lyrikern hat Banville im Anschluss an Voiture die alte Form wieder versucht und eine „Chanson sur l'air des Landriry“ unter seine „Odes funambulesques“ gemischt (p. 150 ff.):

Voicy l'automne revenu
Nos anges, sur un air connu
Landrirette.
Arrivent toutes à Paris
Landriry! etc.

Die Unterdrückung eines tonlosen e ist in der Praxis der Paroliers etwas so Gewöhnliches, dass sie hier (land[e]-rirette — land[e]riry) kaum als Abweichung empfunden wird. Banville sieht, wie seine Anmerkung zeigt, die Hauptsache bei dieser Nachahmung im Reime: „Ici le fin du fin et la suprême habilité, c'est d'imiter la négligence et le sans-façon de la rime populaire, de faire rimer les mots terminés par un s avec ceux terminés par un t, et d'éviter, au lieu de la rechercher, la conformité de la consonne d'appui“ (Commentaire zu den Odes fun., p. 221).

Alfred de Musset hat für seine Chanson „Mimi Pinson[1]“ den Kehrreim „Landerirette“ nur aufgegriffen,

[1]) Oeuvres, p. 642.

um mit gewohnter Selbständigkeit ein neues, zierliches Strophengerüst um ihn aufzubauen.

Timbre und Kehrreim des

Lon lan la, derirette

. . . .

Lon lan la deriri

waren in der satirischen Chanson des 18. Jahrhunderts, im politischen Liede (cf. Raunié II, 244—256) wie auf der Bühne gleichfalls sehr beliebt (Drack, 240, 252 etc.), in der „Comédie italienne" wie in der „Opéra comique". Als Exempel diene das Schlusskouplet aus „Arlequin roi de Sérendib" von Lesage:

Oui, mais avec tous nos bijoux
Emportons l'idole avec nous.
Lon lan la, derirette;
Car l'Opéra finit ainsi,
Lon lan la deriri!

Man begegnet denselben Silben in zahllosen anderen Gruppierungen als Kehrreimen, die dann auch bestimmten Melodieen den Namen gaben, aber nicht immer in die neu erfundenen Texte hinübergenommen wurden. So benutzte Béranger die Melodie „Eh! lon lan la, landerirette", aber nur einen Teil des Kehrreimes in seiner Chanson „L'homme rangé" (Oeuvres p. 85) [1]):

Maint vieux parent me repète
Que je mange ce que j'ai;
Je veux à cette sornette

---

[1]) La Clé du Caveau enthält zwei verwandte, aber doch mehrfach von einander abweichende Melodien „Landerirette": Nr. 463 und 1118. Nr. 57 im Melodienbuch zu Béranger stimmt mit Nr. 463 (Clé du Cav.) überein und ist dort identisch erklärt mit dem Timbre „C'est un lanla landerirette", dem Béranger in den Liedern: „Les billets d'enterrements" (p. 92), „Adieu à mes amis" (p. 164), „Le vieux ménétrier" (p. 119), aber andere Strophen und neue Refrains angepasst hat; es sind dort zwei Verse vor dem Refrain eingeschoben.

Répondre en homme rangé:
Refrain { Quand on a rien
Landerirette
On ne saurait manger son bien. }

Melodie und Strophenschema sind wohl dieselben wie in einer langen Reihe von Kouplets aus dem Jahre 1716, die bei Raunié Tome II, 106 ff. — wie es oft geschieht — ohne Angabe der Melodie und mit unvollständigem Refrain aufgeführt sind, und die alle die Form haben:

Déane trop inhumaine
Voulut punir Actéon
Pour avoir, dans la fontaine,
Vu trop près, ce dit-on
Son beau lanla.
[Landerirette
Son beau lanla, landeriri.]

Lanla- und landerirette-Kehrzeilen und Melodieen gab es im 17. und 18. Jahrhundert jedesfalls noch viele, und es ist schwer zu sagen, welche von ihnen in den Versen gemeint sein könnte, die Scarron in seinen „Virgile travesti" (Liv. III, p. 282) gesetzt hat:

Une hymne par mon père faite
Sur le chant de landerirette
Fut chantée à Dame Pallas.

Lonlanla wurde zum Gattungsnamen für lustige Chansons[1]); Th. d. l. Foire IX, 152 heisst es:

Si quelqu'un de ces Pestes-là
Vient siffler de notre Opéra
Les Reguingué, Les Lonlanla etc.

---

[1]) Th. d. l. Foire IV, 326, heisst es auch im Prolog:
Auprès de toi, Mère des Ris,
Les Flon Flon sont ensevelis.
Hélas, hélas, Foire follette,
Qui chantais si bien un Couplet,
C'est ton joli Landerirette
Qui t'a fait couper le sifflet.

Lanla erhielt ausserdem noch anderen, zum Teil höchst anstössigen Sinn; es bedeutete ein ausgelassenes Frauenzimmer; der obscönen Bedeutung, die sich aus dem oben zitierten Kouplet ergiebt, begegnet man noch in vielen anderen. Auch landerirette wurde zum Spitznamen für Mädchen von verdächtigen Sitten. Auf der Bühne der komischen Oper hatte „landerirette“ (bei Lesage, Dorneval, Fuzelier etc.) immer einen leichtfertig lustigen Klang; es erschallte mit den dazu gehörigen Kouplets, sobald es galt, Heiterkeit oder Freude zu charakterisieren.

Alle derartigen Refrainmotive sind ursprünglich dem Volksliede abgelauscht, das den Vaudevilledichtern, den Farceurs der alten Jahrmarktsbühnen einen unerschöpflichen Vorrat solcher Silben-Kombinationen und dazu passender Melodieen darbot. In Sammlungen alter und neuer Volkslieder sind sie aus allen Provinzen zusammengetragen, und das Tanzlied vor allen nimmt sie für sich in Anspruch [1]).

Von den zu festen Formen und Timbres gestalteten Kehrreimen dieser Gattung sind der Erwähnung noch wert

---

[1]) Haupt-Tobler, p. 1: lon lan la
landerira landerirette etc.
Puym. II, 19: lon lon la la derirette.
II, 158: Et lon lan la.
II, 119: Ah! dansons! la la derirette,
Ah! dansons! la la derira!
Clé du Caveau Nr. 1103: Air d'une Ronde normande, ou tra-de-ri-de-ra, là, là, là, là; ebd. Table p. 195:

Colinette au bois s'en alla
En sautillant par-ci, par-là
Tra la deri dera (bis)
Un beau monsieur la rencontra
Frisé par-ci, frisé par-là
Tra la deri, dera (bis)
La belle, où courez-vous comm'ça?
Monsieur, je m'en vais dans c'petit bois là
Tra deri dera là là là là etc.

„O gué lan la lanlère“ und „O reguingué ô lon lan la“. Der erstgenannte war als Titel einer vielgebrauchten Melodie (Anthol. IV, 1765, No. 33) bekannt und ist nur ein Beispiel unter zahllosen anderen, in denen die Silbe gué, bald in dem Sinne eines einfachen Ausrufes, bald in der Bedeutung von gai den Mittelpunkt lustiger Träller-refrains bildet:

O gué lon lan lire
O gué lon la (Ballard, Clef du Chans. II, 194)

Et toujours gai
Falura ma dondé (Roll. I, 259)

O gué, lonla, lan-laire
O gué lon la (Th. d. l. Foire II, 75)

Gay, gay, gay la rira dondaine
Gay, gay, gay, la rira dondé (Roll. I, 130)

Die Reguingués waren, wie die aus dem Théâtre de la Foire (IX, 152) zitierte Stelle zeigt, eine besondere Art der satirischen Chanson und, wie es scheint, alle mit derselben Melodie verbunden und in die gleiche metrische Form gebracht. Aus Vadés komischer Oper „Le Poirier“ (1752 auf der Foire St. Laurent zuerst gespielt) I, 9 ist z. B. das Kouplet:

Serviteur à Monsieux Thomas!
Que votre future a d'appas
O reguingué ô lon lanla,
Morgué ça serait ben dommage
Qu'alle languissât d'avantage,

aus den „Racoleurs“ (1756, Foire St. Germain) ein anderes, das auch wegen der bei Vadé allerdings noch durch die Rücksicht auf das Strassenargot übertriebene Vernachlässigung des unbetonten e bei der Parodierung der vorgeschriebenen Melodie interessant ist:

Pargué qu'est c'qui n'croirait pas ça!
Drès qu'Monsieux l'dit faut s'en t'nir là,
O reguingué; ô lon lan là,

Rien qu'à l'voir, je gag'rais qu'sa terre
Est dans l'cul d'sac de la misère.

Refrain und Melodie geben dem Kouplet stets einen Zug beissender Ironie, den die Tradition, der häufige Gebrauch den Dichtern wie dem Publikum der Foiretheater so geläufig gemacht hatte, dass die Musik allein schon genügte, um diese Wirkungen zu erzielen. Es giebt in den „Pièces à écriteaux“ [1]), in den merkwürdigen Singspielen, die dem Schauspieler die Pantomime, dem Publikum den Gesang zuteilten, den es von langen, von der Bühnendecke herabgelassenen Zetteln ablas, eine Menge Reguingués, die nur Melodie und Bau ohne den charakterischen Refrain zeigen; Lesage hat sehr viele solcher Kouplets verfasst (Drack, 248, 338, 281, 292, 338, 345) [2]), ebenso Dornevál u. a. Eben der Umstand, dass fast alle der oft parodierten Vaudevillemelodieen einen bestimmten traditionellen Charakter hatten, trug zu dem Erfolge und Verständnis der frühesten, im allgemeinen so kunst- und reizlosen „komischen Opern“ das meiste bei. Als in dem weiteren Entwickelungsstadium der Opéra comique die alten Vaudevilletimbres den neuen, für jedes Stück besonders komponierten Melodieen weichen mussten (seit der Mitte des 18. Jahrhunderts) verschwanden allmählich auch viele der alten Refrains.

Man begegnet dem Kehrreime O reguingué o lon lan la auch in den Liederbüchern, so u. a. in einer Chanson des „Nouv. rec. d. Chans. chois.“ 1735 (Chez Jean Neaulme) Tome I, p. 103. Verwandte Refrains zeigen auch Volks-

---

[1]) Das bekannte Auskunftsmittel der Foires im Konkurrenzkampfe gegen die Comédie française. Natürlich mischten sich geübte und bestellte Sänger unter die Zuschauer, um das schwierige Dessein durchzuführen.

[2]) Ein Reguingué aus dem Jahre 1717 s. bei Nisard, D. chans. pop. I, 375.

lieder, satirische Schwänke, die als Ronden gesungen werden. Roll., Ch. pop. I, 62 beginnt ein Tanzlied aus Boulonnais:

Ma tante Drine a marié ch'fille
Courte et groche et mal habile
Aveuc un jone provinçot,
  Riguinguette
Aveuc un jone provinçot,
Riguinguette, riguingo. etc.

Es ist in vielen Varianten und mit ganz verschiedenen Kehrreimen verbunden auch in anderen Gegenden zu belegen (Puym., Pays messin II, 67; Guillon, Ch. de l'Ain 621); im deutsch-französischen Grenzgebiete singt man:

Mon voisin a marié sa fille
Grosse, grasse et sans maladie,
  Riguingo, riguinguette,
Avec un marchand d'fagots,
  Riguinguette, riguingo.

Es ist unmöglich, zu bestimmen, ob in diesen Refrains ein willkürlich erfundenes und variiertes Silbenspiel oder ein wirkliches Wort zugrunde liegt, das auf der Wanderung durch verschiedene Zeiten, Gegenden und Dialekte seine ursprüngliche Bedeutung und Form, namentlich auch unter der Wirkung karrikierender Gesangslaune eingebüsst hat. Ein altes, in Nord- und Südfrankreich bekanntes Volkslied hatte den Kehrreim:

Que ne vous requinquez-vous, vieille,
Que ne vous requinquez-vous donc!

Als Clément Marot (1539) seine ersten 30 Psalmen bei Hofe verbreitete, sang man sie nach beliebten Tanz- und Vaudevillemelodieen, unter denen Franz I. für seinen Lieblingspsalm eben dieses Lied auswählte [1]). Unter den Chansons, die Gaultier Garguille (1574—1633), der berühmte Farceur von der Porte Saint-Jacques, in seinem

[1]) Douen, Clém. Marot et le psaultier huguenot I, 709.

Repertoire herumführte, befanden sich ebenfalls satirische Kouplets auf ein altes Weib, das durch junge Tracht, durch Verlangen nach Putz und Liebe ihre Jahre verleugnet:

Je demanday à la vieille
Quel chapperon elle vouloit.
La vieille m'a respondu:
D'un beau velours, s'il y en avoit.
Vous en aurez donc.
Requinquez-vous, vieille,
Requinquez-vous donc.
Que ne vous requinquez-vous vieille,
Que ne vous requinquez-vous donc[1]).
etc.

Auch im Tolosanischen hat sich dasselbe Lied gefunden, dessen Refrain dann als sprichwörtliche Phrase gegen alte Leute angewendet zu werden pflegte:

Requinque te vieillo, requinque te donc
Et per que non te requinques vieille,
Et per que non te requinques donc.

Es wird heute noch in verschiedenen Gegenden gesungen[2]). Die zuvor erwähnten Volksliederkehrreime (Reguinguette etc.) gehören dort freilich zu einem anderen Thema „Le mariage ridicule", der komischen Bettelhochzeit, aber auch nur als lose angehängte, mit anderen Versen vertauschte Lehnrefrains. Ein Volkslied aber giebt es, das im Motiv und

---

[1]) Chansons de G. Garguille, p. p. Éd. Fournier, Nr. 14, p. 31 ff. — Ueber requinquer = putzen, schmücken cf. Littré; über das Lied Franz I. cf. Castil-Blaze, Molière musicien, I, 127.

[2]) cf. Fournier, l. c. p. 33, Anm., der auf ein Couplet in dem Romane „Jonas dans la baleine" von Mary Lafon (p. 11) verweist. Die von Fournier als Abkömmling des alten Volksliedes bezeichnete „Ronde de la vieille" („A Paris y a-t-une danse" Bladé, 81 u. a.) mit dem Refrain

Oh! la drôle, la drôle de vieille!
Croit-elle être a son printemps

bewegt sich in Form und Auffassung auf ganz anderen Bahnen.

auch in den Strophenanfängen an die Chanson Garguille's anknüpft; es stammt aus Berry und beginnt:

J'ai demandé-z-à la vieille
S'elle aimait bien le bon pain:
Par ma foi, mon fils, dit-elle
Pour du ch'ti ne m'en faut point,
Mais d'la miche au grand beugnet,
Hé! hé! hé! aïe mon âne
Mais d'la miche au grand beugnet
Me faut z'un mari pour moi.
(Champfleury-Wek. p. 54.)

Die mittlere Refrainzeile steht mit dem Liedinhalte in keinem Zusammenhange, aber sie lässt sich aus dem Umstande erklären, dass die Melodie „Que ne vous requinquez-vous vieille“ bei den volkstümlichen Narren- und Eselsfesten für das Magnificat verwendet wurde, auch wohl mit ihrem Texte bei der Feier zur Geltung kam, der dann wieder von den Kehrreimen der eigentlichen Eselslieder beeinflusst wurde. Gewiss ist also, dass das vielgewanderte Lied seinen alten Refrain verloren oder vertauscht hat, möglich, dass dieser sich, verstümmelt, in andere Lieder rettete. Der Faden aber, der die Reguingués der komischen Oper mit dem Altweiberliede Garguilles verknüpft, ist abgerissen oder eine Täuschung, die sich indes unter dem Eindrucke des Gleichklanges so auffälliger Wortbildungen und bei dem Mangel jeder anderen Erklärung immer wieder aufdrängt.

Eine besondere Gruppe von Kehrreimen bilden die Jodler, jauchzende, meist auf grosse Entfernungen berechnete Rufe, in deren verschiedenen sprachlichen Formeln die Vokale wegen ihrer grösseren Schallkraft weit mehr verwendet werden, als in den gewöhnlichen Trällerrefrains, und die auch musikalisch durch auffallende Intervalle oder lange Melismen charakterisiert zu werden pflegen. Sie sind uralt und gehören zu den elementaren Aeusserungen des

musikalischen und poetischen Kunsttriebes. Wald und Heide sind ihre eigentliche Heimat, der Volksmund hat sie geschaffen; aber die höfische Dichtung der Trouvères und auch das spätere Kunstlied haben sie zuweilen nachgeahmt.

In den Refrains der altfranzösischen Pastourellen sind diese kunstlosen Vokalisen keine Seltenheit. Von namhaften Dichtern gebrauchten sie Jehans de Braine: Ae! (Rom. a. Past., Bartsch III, 1) und Lambert li Avules (R. P. III, 13: Ae!), die mit diesen zwei Lauten den ganzen Kehrreim bestreiten, Ernous li Vielle (R. P. III, 6: Aeo! III, 7), Jehans Evars (R. P. III, 20: eo eo ae ae! oo etc. dorenlot!), Jehans Bordeaus (R. P. III, 39, III, 40)[1]. Der Kehrreim

cele disoit 'o! ae o!'
et Robins disoit 'dorenlot'! (III, 39)

deutet, in der letzten Strophe der Situation gemäss verändert, sehr geschickt das Hin- und Herrufen zwischen der Pastourelle auf der Wiese und dem Schäfer im Walde an, das den Verlauf des galanten Abenteuers begleitet. Ein jüngeres Volkslied aus Poitou (Buj. II, 299) hat einen Refrain, der aus einer ähnlichen Situation entstanden scheint; es ist ein Hirtenlied, das im Kehrreime ausser den Namen der Ochsen den gegenseitigen Zuruf des Schäfers und seines Mädchens enthält, freilich nicht in der kunstvollen poetischen Verknüpfung mit dem Inhalte der Strophen wie in der alten Pastourelle:

Arondâ, Virondâ,
Charbonnè, Maréchaô,
Motet et Roget,
Mortagne et Cholet,
Ho! ho! ho! ho! ho! mon mignon!
Hé! hé! hé! hé! hé! hé! mon valet![2])

---

[1]) Das Einsetzen von Namen anwesender Personen bei Improvisationen im Liede ist etwas sehr Gewöhnliches im deutschen Volksliede; cf. Reifferscheid, Westfäl. Volksl. p. 94 ff., 188 ff.

Durch eine charakteristische Tonfigur hebt sich der einfache Kehrreim in dem Liede Buj. II, 296:



von der übrigen Melodie ab. Zu demselben Genre gehören Volksliederrefrains wie Buj. II, 293:

Hé ho ho ho . . .
Hé ho!

Champfl.-Wek. p. 45:

Ého! Ého! Ého etc.

Die Modulationen und improvisierten Fiorituren, mit denen das Poiteviner Landvolk die Melodie gern abschliesst, bilden den Keim und Kern ihrer Refrainvokalisen und besitzen ihr Urbild in den sog. Huchages und Pibolages, den melodisch verschnörkelten Rufen, mit denen der Schäferhund ermuntert, das Vieh, das sich von der Herde entfernt hat, herangeholt wird (Buj., Introd. I, 15). Auf grossen Weideplätzen ersetzt die Huchage die Signale des Hütehorns (huchet). Töne und Tonfiguren beider ähneln sich. Die Pibolage hat ihren Namen von der Poiteviner Musette, der Pibole, deren lebhaften, wilden Klang sie nachzuahmen versucht; nach der Versicherung der Liedersammler ist die genaue sprachliche oder musikalische Aufzeichnung dieser Naturlaute eine Unmöglichkeit; sie sind „insaisissables comme les cris et le rire". Nach und nach aber sind durch Textimprovisationen aus den Klangsilben und Rufworten Scherz- und Spottlieder herausgewachsen.

---

[1]) cf. auch Nr. 383 der Bodleiana (Herrig's Arch. Bd. 99):

Huva heuvieu etc.

Der wahrscheinlich einem Volksliede entlehnte Refrain einer altfranzösischen Pastourelle von Philippe de Nanteuil (Tarbé, Ch. d. Champagne, p. 98) hat vielleicht zu dieser Gattung von Schäfergesängen gehört:

Quant mi compaignon huant
Vindrent après moi huchant
Par lor estoutie:
— „Hé! Huwé! — à blanc tabar!
Vos ne l'enmenrez mie!"

Zu den Refrainjauchzern, die sich dem Klange der Hirteninstrumente zu nähern suchen, zählt auch der altfranzösische Pastourellenkehrreim dorelot oder dorenlot[1]). Das Jagdbuch eines poitevinischen Edelmannes Jacques de Fouilloux[2]) (1. Ausg. 1561) bringt als Beilage zu den poetischen Jugenderinnerungen des Verfassers auch die genaue Notierung der Rufe, mit denen die Hütemädchen die Schafe zum Antrieb sammelten; einer von ihnen lautet:



Jacques de Fouilloux giebt dazu die Erläuterung:

Car la costume est, ainsi en Gastines,
Quand vont aux champs de hucher leurs voisines,
Par mesme chant que mets cy en musique
Rendant ioyeux tout ceur mélancolique. (p. 75.)

---

[1]) R. P. III, 47: J'ai ameit et amerai
Hé! dorelot! etc.

III, 39 f.: Die Vorstellung von der Herkunft des Pastourellenrefrains aus den Huchements ist auch sonst im afr. Liede lebendig: (R. P. II, 39):

Et elle me huche:
(Refrain) „Musairs tu me truffes
kiers aillors ta truffe.

[2]) La Vénérie de Jacques de Fouilloux etc. Neudruck, Niort 1888. p. 76. Champfleury-Weck. citieren das Buch bereits (p. 109) und drucken einen anderen, weniger interessanten Ruf ab.

Man hat hier eine nur etwas farblosere Artikulation des altfranzösischen dorelot vor sich. Verbunden mit der Silbe tan(t), die ihrer euphonischen Vorzüge wegen auch mit anderen onomatopoetischen Lauten zu Kehrreimen kombiniert zu werden pflegt [1]), erscheint dieses derelo in dem Refrain eines pastourellenartigen Volksliedes des 15. Jahrhunderts [2]) als:

Tanderelo! (Var. Tanderello)

und noch in derselben Gestalt in einem jüngeren Volksliede als Kehrreim:

Tanderelo,
Dieu vous adjust, bergère!
(Roll., Ch. pop. II, 21.)

Haupt-Tobler, p. 53 steht wieder der Refrain

et au chant derelo

den Bartsch in seiner Uebersetzung [3]) allerdings fortgelassen hat. Dore(n)lot ist dann auch zum Substantiv geworden, wie fast alle vielgebrauchten Refrainkompositionen und hat dabei dieselbe Begriffsentwickelung erlebt wie sie: Es bezeichnet den Refrain, den Takt der Tanzenden, das Schäfertanzlied überhaupt, in persönlichem Sinne ein liebenswürdiges Frauenzimmer, Liebling, Liebchen. Diese Erklärung ergiebt sich im Hinblick auf die zahlreichen analogen Fälle ungezwungener als der von Diez, Scheler u. a. doch etwas gewaltsam konstruierte Zusammenhang des Substantives dorelot und der Liebesinterjektionen der altfranzösischen Volkslyrik o dorlotin, o dorenlot, dorenleu, validoriax (!) mit dem ags. deórling, dem bret. dorlôi oder gar dem frz. dorer (Frisch, Frz.-deutsch. Wtbch.). Das Instrument, dessen Ton in allen diesen

---

[1]) S. u. „Die sprachl. Elemente d. onomat. Refr.“.

[2]) G. Paris, Ch. du XV. siècle, p. 32.

[3]) Bartsch, Altfr. Volkslieder p. 129.

Rufen anklingt, ist wahrscheinlich eine Abart der Cornemuse, die Lupinelle, deren Musik am deutlichsten und einfachsten in dem Refrain

do do do do do do do do do do
do do do do do do do do do dodelle.
(R. P. III, 22.)

imitiert ist[1]). Im 16. Jahrhundert noch heisst es in einer Novelle des Jacques Yver (Le Printemps d'Yver, Troisième journée, p. 573, p. p. Jacob le Bibliophile, Vieux conteurs français): Les paysans villageois, lesquels . . . faisant retentir l'air d'une melodie de flûtes, cornemuses et flageols, où le derelou ne manquoit pas". Danach wäre das „derelou" wohl ein auf dem Instrumente oder mit der Stimme hervorgebrachter musikalischer Schnörkel oder auch der Name des Instrumentes selbst gewesen (cf. auch die Anmerkung von Lacroix, l. c.: Onomatopée imitant le son des instruments à vent, etc.). Validoriax ist eine ebenso instrumental gefärbte altertümliche Spielart des in zahllosen Variationen in alten und neuen Volksliederrefrains vertretenen Falira, das in einem Liede des Guillaume li Viniers (R. P. III, 30) noch in ziemlich unverfälschter Vokalisation als Kehrreim vorliegt:

(mais vos orrois ja
que Guios i vint qui turuluruta:)
Valura valura valuraine valuru va!

Falira la la (Bujeaud II, 163), faleri deri dira la la faleri deri dera (das deutsche faldri, faldra, falatri u. s. w.) falura, falurette etc. sind moderne Formen desselben Motivs. Uebrigens ist auch das altfranzösische dorelot

---

[1]) cf. auch Gröber, Die altfranzösischen Romanzen und Pastourellen, p. 19.

[2]) Aehnliche Klangkombinationen finden sich im Mhd., bei Heinrich von Stretelingen, M. S. I, 110f., in dem Refrain: deilidurei falediranurei lidundei faladaritturei.

ins deutsche Lied gedrungen; in der Bedeutung eines lustigen Gesanges kommt es in einem von J. Grimm (Haupt, Zschr. f. d. Alt. I, p. 29, 30) veröffentlichten Liedfragmente vor:

Diz ist vrowen triben lebin
Men muz ir beidenthalben gebin
Schiere sie ab'swinget
Da ieure stet unde singet
Der is beworren in einer no[te]
Der quit alliz dorilote[1])
Ey we, willekommen lieb' b . . . .
Herre got vergeltiȝ v.
(2. Hälfte des 13. Jhrhdts.)

An das französische tanderelo klingt das von Fischart (Gargantua, Ausg. 1594, 194a) zur Nachahmung von Vogelstimmen gebrauchte danterlo, dunderlo an.

In den malerischen Tonrefrains der altfranzösischen Schäferpoesie und der Volkslieder mischt sich das Jauchzen der menschlichen Stimme mit Vogelsang und Schalmeienklang zu einem bunten Konzert, in dem die einzelnen Stimmen nicht mehr zu erkennen sind. Es ist unmöglich, die reinen Trällerlaute stets von den Silben zu trennen, die den Klang bestimmter Instrumente nachzuahmen suchen; in naivem und launigem, sehr bald sinnlosem und unverstandenem Spiele sind sie durch einander geworfen und ihres eigentlichen Charakters entkleidet worden. Aber einen reinen echten Jodler hat der anonyme Dichter eines altfranzösischen Liedchens (R. P. II. 52) in seinem Kehrreime angebracht:

„odeli-odeli odelio!
Dieus! amors m'ont navrei a mort."

Seine lautliche Verwandtschaft mit den Jodelrefrains deutscher Volkslieder: judoli duli alihu (Erk-Böhme, Lieder-

[1]) cf. Lexer, Mhd. Wtbch.

hort II, 437) — lideli (Kretzschmar, Volkslieder) u. s. w. ist hier so offenkundig wie bei vielen anderen Naturlauten. Das jüngere französische Volkslied hat sie vielfach noch anders gestaltet: (Puym. I, 154) Tra y dera; tralala lalahitra (Roll. II, 73). Lo hi tra la la (Beaurep. 46; titi, titi tilaïti (Roll. I, 194), entartet und undeutlich in dem Wortspiele (Buj. I, 312):

Sur la lande
Landelidela
Sur la lande à pleurer.

Wie in der Bretagne eine besondere Art von Hirtenliedern, das „Hollalaïka", an den Ruf „Hollalaïka, Hollalaïka etc." angeknüpft, gesungen wird, hat Villemarqué (Barzaz-Breiz, p. 443) geschildert.

Jacques de Fouilloux hat noch einen anderen auffallend dumpf tönenden, in den Tanzliedern des Volkes aber sehr häufig im Refrain als lustiger Jauchzer verwendeten Hirtenruf notiert (l. c. p. 76—77):

Ou ou ou ou . . . oup!

In allerlei Variationen findet er sich bei Buj. I, 90: Houpe la la!; I, 141: La hip la hioup!; I, 244: Houpe la la, Houpe la!; in einem alten Liede der Haleurs, der Schiffstreidler in den französischen Küstenländern: La ou la ou li ou la tchalez[1]), in bretonischen Gesängen: Jou iou iou! (Villem. p. 62: Merlin devin). Er hat auch längst seine ursprüngliche Lokalfarbe eingebüsst und ist zum allgemeinen Freudenrufe oder allein rhythmenbildenden Silbenspiele verblasst; so auch in einem Brettschneiderliede (Mélusine, I, 505 f.) mit dem Refrain:

Ni ouli, ni oula
Ridou ti la, loii la!

---

[1]) Tiersot, Hist. d. l. ch. pop. p. 162 mit der Melodie; cf. Richepin, La Mer.

Im Refrain eines Volksliedes der Franche-Comté (Champfl.-Weck. 86, Puym. I, 108, L. de Lincy, Ch. hist. II, p. VIII), den schon die Melodie zum Jodler stempelt, erscheint er in einem sonderbaren Reimspiel:



Das moderne volkstümliche Kunstlied bediente sich dieser Refrainmotive zuweilen, um Stimmung und Eindruck besonderer ländlicher Milieus zu verstärken. So in „La Fiancée d'Appenzell“ (Dum. et Ség., Ch. nat. I, 7):

La ou, la ou, la la

Mon village (Ch. nat. II, 78):

Et lon lan la lou li ou,
Mon village avant tout!

Chagrin d'Amour (Ch. nat. II, 100): La a la, la a la! etc. Auch unter Ballard's „Brunettes“ (1704) befindet sich eine den Tanzliedern des Volkes nachgebildete Chanson, in welcher der im älteren Vaudeville und noch auf den Foirebühnen[1]) vielgebrauchte Kehrreim O lire, o lire .. o lire o la mit einer jodlerartigen Melodiephrase ausgestattet ist:

Ah! mon beau laboureur
Beau laboureur de vigne
O lire, o lire
Beau laboureur de vigne,
O lire, ola!



Den zwanglos kombinierten Jubellauten des Volkes lassen sich die gleichfalls im Refrain gebrauchten Solmi-

[1]) Th. d. l. Foire III, 182, IX, 487 etc. — Ballard, Brunettes ou airs tendres, Roll., Ch. pop. I, 218 f.

sationssilben anreihen, die meist auch nur musikalische Bedeutung, zuweilen einen symbolischen Sinn haben. Obgleich aus der Sphäre scholastisch-pedantischer Kunstübung stammend, haben die Aretinischen Notennamen zeitweise einen überraschenden Grad von Volkstümlichkeit erreicht. Die Musikgeschichte weiss von zahlreichen Beispielen ernster und heiterer Symbolisierung dieser Silben im Liede, im Bonmot, im Rebus, in der Grabschrift, in der Predigt, auf Münzen u. s. w.; Italien, Frankreich, Deutschland, England, die Niederlande haben ihren Anteil daran. Eine umfassende Zusammenstellung dieser durchaus nicht ausschliesslich auf gelehrte Kreise beschränkten Spielereien würde wohl den Beweis bringen, dass die Elemente des umständlichen und heute auch dem Fachmanne beschwerlichen Systems einst in den musiktreibenden Ländern auch in dem allgemeinen musikalischen Bewusstsein fest wurzelten und weiten Kreisen verständlich waren. Was darüber von Ambros (Gesch. d. Musik, II, 187, Anm.), Castil-Blaze (Molière musicien, II, 112, 114 u. s. w.), Kastner (Parémiologie musicale, 97 f.), Migne (Dict. d. plainchant), M. Seiffert[1]) und B. Ziehn[2]) (Allg. deutsche Mus.-Ztg., 1895, Nr. 1 u. 15) an Belägen und Deutungen beigebracht worden ist, braucht hier nicht wiederholt zu werden; nur einiges neue, speziell aus der französischen Litteratur und der Liederdichtung soll ausser den Refrains erwähnt werden. So ist Rabelais[3]) unter den bekannteren Erzählern des 16. Jahrhunderts nicht der einzige geblieben, der die Solmisationssilben zu spasshaften Redewendungen gebraucht hat. In der zweiten seiner „Contes et joyeux devis“ versucht auch Bonaventure des Periers (p. p. Jacob, Les vieux conteurs français, p. 186) einen solchen Solfeggienscherz:

---

[1]) Hexachordkomik, l. c. p. 10.
[2]) D. Hexachord bei Albertinus u. Moscherosch, l. c. p. 209.
[3]) Liv. II, Ch. XXI (p. 477); IV, Ch. XIX (p. 1 u. 2).

Caillette, des Königs Hofnarr, ist von boshaften Pagen mit einem Ohre an einen Pfosten genagelt worden und antwortet auf die erstaunte Frage eines vorüberkommenden Kavaliers mit den Worten: „Que voulez-vous? Un sot l'a mis là, un sot là l'a mis!“ (= sol, la, mi, la; sol, la, la, mi).

Die Hauptrolle spielt aber naturgemäss die Liederdichtung in der sprachlichen und poetischen Verwertung der Solmisation. Unter den deutschen Minnesingern hat Oswald von Wolkenstein sich ihrer bedient; es heisst bei ihm:

Ich hôr die voglin, grôs und klain,
in meinem bald umb hauenstain
die musick sprechen durch die Kel,
die scharpfen nôtlein schallen
Auff von dem ut hôch in das lâ
und hrab zu tal schôn auff das fâ
durch mang suesse stjm un so hel
des freut euch, gût gesellen! [1])

Das Bild ist sehr einfach; der Gesang steigt die Skala ut re mi fa sol la hinauf und geht auf die Quart (la sol fa) wieder zurück. Auch das provençalische Volkslied bezeichnet den Gesang der Nachtigall mit den Solmisationssilben:

Lou rossignol
En son doux gargalhol
Disió: re, mi, fa, sol [2])

---

[1]) Ausg. von B. Weber, p. 214₉; Musiktechnische Ausdrücke braucht er von dem Kuckuck, p. 115₁

Wie wohl der gauch von hals nit schon quintiret
Und der frantzoisch höflich discantiret.

[2]) Montel-Lambert, Ch. pop. d. l. Prov., p. 518. Mit dem Gesang in Dur und Moll vergleicht ein onomatopoetischer prov. Spruch den Nachtigallenschlag:

Dur dur dur, mol mol mol
Chuco, chuco, al roussignol.
(Rolland, Faune populaire II, 271.)

Eustache Deschamps gebraucht in einer Ballade über die Allmacht des Geldes den Ausdruck:

Argent monte de l'ut en sol
Ceuls qui bas et povres estoient.

Durch das Geld steigen gemeine und arme Leute so hoch, wie die Tonleiter von dem untersten Tone bis zur Quinte; die Ausgabe der „Société des anciens textes français" (Tome III, p. 23, v. 24) druckt freilich „de l'us en sol", wie denn merkwürdigerweise Deschamps auch in seiner Poetik die Silbe us für ut gebraucht. In den alten ländlichen Noëls sind die Solfeggien auch keine seltene Erscheinung; in einem Noël aus der Bresse (aus der Zeit Ludwigs XIV.) heisst es:

E monsu Zupa sur sa vioula
Cantera mi, fa, sol, la[1]),

in einem anderen (Troyes 1684)[2]):

Se sont pris à chanter de hat
Ut, re, mi, fa, sol, la! la! la!

Auch die Engel singen nach der Solmisation, wenn sie herniedersteigen, um das Jesuskind in Schlaf zu bringen:

A gorge désployée.
Lé musique qu'on li fat (bis)
Ç'ot ut, re! mi, fa, sol, la
Et ç'ot les Ainges,
Que lou venont endremi
Tous les jours é lé rechainge[3]).

Das gesellige und politische Vaudeville macht keine Ausnahme von dem allgemeinen Brauch; von zahllosen Beispielen hier nur wenige: Ein Trinklied (Viollet le Duc, Ancien théatre français, IX, 223):

---

[1]) Noëls bressans, p. p. Phil. le Duc, p. 26.
[2]) Socard, Noëls et Cantiques, p. 62.
[3]) Bulletins de la société d'archéologie lorraine, 1855. Tome IV, p. 400.

Voire que la peine je prenne
D'apprendre ut, re, mi, fa, sol, la;
Que diable veux-tu que j'apprenne
Je ne boy qu'assez sans cela etc.

und aus der Zeit der grossen Revolution ein Kouplet von Piïs auf die Glocken von Notre-Dame (Dum. et Ség., Ch. nat., II, 495):

Notre-Dame au plus tôt mettra
Son ut, son ré, son mi, son fa
Bouillir avec si[1]), sol et la
Alleluia!

Noch eine Chanson aus dem Jahre 1859, „L'Alliance francosarde", schildert unter dem Bilde eines Konzertes den Angriff gegen den Feind folgendermassen:

Par l'ut allemand l'oreille est si charmée,
Ran tan plan,
Colonne en avant,
Qu' c'est sur votr'do[2]) qu'va tomber notre armée,
Pauvres Autrichiens!
Vous, votre musique est loin d'être accomplie;
Vous-abîmez le sol de l'Italie etc.
(Nisard, D. chans. pop. II, 168.)

Auch unter den Kinderreimen, die öfters nur aus Volksliedern entlehnte Refrains oder in Anlehnung an diese entstandene Formeln sind, finden sich diese Gesangssilben:

Ut ré mi fa sol la si ut!
Tous les Flamands sont des flahutes!
(Rolland, Rimes et jeux de l'enfance, p. 322.)

---

[1]) Die Aretinische Solmisation musste bekanntlich mit 6 Silben für 7 Töne auskommen und half sich durch die sog. Mutationen. Die Silbe si, durch den belgischen Musiker Hub. Waelrant eingeführt (1547), kam erst 1630 durch Lemaire nach Frankreich, setzte sich aber sehr langsam im allgemeinen Brauche fest. Noch 1800 soll nach Cast.-Blaze (M. mus. II, 372) nach der alten Art solfiiert worden sein, aber wohl nur vereinzelt.

[2]) = ut seit c. 1639. In diesem Liede also sehr ungeschickt angebracht.

Unter solchen Umständen kann es nicht überraschen, dass die Solmisationssilben auch im Refrain nicht nur der kunstmässigen Chanson, sondern echter Volkslieder auftreten. Charles d'Orléans schildert den lauten, immer höher steigenden Jubel des Herzens unter dem Blicke, der aus den Augen der Geliebten strahlt, in einem Rondel mit dem Kehrreime:

Trop entre en la haulte game
Mon cueur d'ut, re, mi, fa, sol, la.

Es sind hier wieder einfach die aufsteigenden Hexachordtöne, die einen freudigen Aufschwung der Stimmung symbolisieren, wie bei dem Vogelgesang in dem Liede des Wolkensteiners. Dasselbe Motiv zeigt sich auch auf englischem Boden. Der Oxforder Dichter John Owen († 1622) hat eine grosse Menge von Epigrammen gedichtet, von denen eines im Original lautet [1]):

„Musica aulica duarum vocum.



in der Uebersetzung von Val. Löber:

„Hof-Musik auf zwo Stimmen.

Ut re mi fa so la singt, der erhöhet wird,
La sol fa mi re ut singt, der die Huld verliert."

Es ist eine launige Illustration des Steigens und Fallens der Herrengunst bei Hofe und der entsprechenden Stimmung. Der zweite Teil dieses Bildes liegt dem Refrain einer franzö-

[1]) Das Exempel steht auch in dem Aufsatze von M. Seiffert, Hexachordkomik, Allg. d. Mus.-Ztg. 1895, Nr. 1, p. 10. Die Epigramme sind ins Französische mehrfach übersetzt, einige von Voltaire.

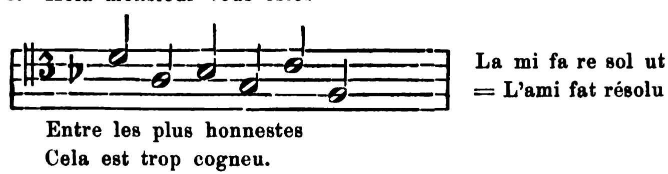
sischen Volksromanze aus der Zeit Heinrichs II. zu Grunde[1]), die den Tod eines Kavaliers „Monsieur de Bois-Gilles“ erzählt:

Ce fut à la male heure
Un jour de vendredi
Que Monsieur de Bois-Gille
La, la, sol, fa,
Prit congé de Paris
La, sol, fa mi.

Auch hier begleitet die langsam von dem obersten bis zum zweiten Tone des Hexachords herabsteigende, durch eine Wortzeile unterbrochene und daher einige Silben wiederholende Skala alle 24 Strophen wie ein monotones, trübseliges Ritornell.

Die „Bigarrures“ von Tabourot, Seigneur des Accords (Paris 1585), ein Büchlein, das voll ist von lehrreichen Schnurren und litterarischen Kuriositäten, enthalten auch eine Chanson, die in jedem ihrer drei Couplets an Stelle der zweiten Zeile ein Wortspiel mit den Solmisationssilben bringt:

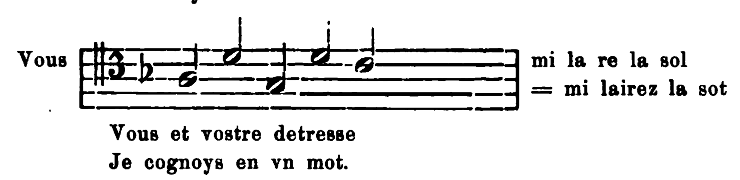
p. 21:
1. Hola monsieur vous estes



La mi fa re sol ut
= L'ami fat résolu

Entre les plus honnestes
Cela est trop cogneu.

2. Dites luy sa maistresse



mi la re la sol
= mi lairez la sot

Vous et vostre detresse
Je cognoys en vn mot.

---

1) cf. Moniteur, 23. Oct. 1853.

3. Faites qu'on puisse dire

De vous  ut sol re mi
= un sot remis [1])

Im jüngeren Volksliede sind die Solmisationskehrreime wohl nur bedeutungsloses Silbenspiel, so in den Liedern Roll. I, 17:

Il y avait un homme
Qui s'appelait Simon
Il avait une fille
Qui s'appelait Nanon
Ré, ré, demi ré
Fa fa demi fa
Ut si, ut la } bis
Fa mi ré ut }

oder I, 18:

do ré mi fa fa fa (bis)
Do ré mi fa sol la si do. [2])

Da die Melodieen nicht mit dem Texte veröffentlicht sind, lässt sich nichts darüber sagen, ob die Refrainsilben irgendwie mit den Noten zusammenhängen [3]). Ein doch wohl nach dem dazu gehörigen Kehrreime benanntes Vaudevilletimbre giebt es

Ut re mi fa sol la ut

---

[1]) Ein ähnliches Wortspiel liegt in Vadé's „Le Poirier", Sc. 13 (p. 212) in den Liedversen, die Blaise an Thomas, ihn verhöhnend, richtet, nachdem er ihn durch Fortziehen der Leiter auf dem Birnbaum festgesetzt hat:

Clé du Cav. 389: Le voilà perché
Mi, mi, fa ré mi
Chantez, mon petit, etc.

(fa = fat z. B. auch bei Molière, La Princ. d'Élide, Int. 2, Sc. III).

[2]) Roll. IV, 63: Eine Chanson aus einer Sammlung von 1728, Strophe 2: L'un bien haut et l'autre bas
La ut re mi fa sol la
Faisant la la la, faisant mu mu mu
Faisant la mu, faisant la musique
Tur me bourrique.

[3]) Solche ritornellartige Verse cf. C.-Blaze II, 144; II, 375.

das für diese Silben auch in der Melodie die entsprechenden Noten hat[1]).

Originell ist eine Chanson von Panard, die sich auf das wechselnde Glück der Schauspieler und Opernsänger bezieht und als Echo zu dem letzten Reimwort jedes Kouplets den einsilbigen Refrain ut setzt:

Dans les premiers mois que Clarice
Du grand Opéra fut actrice
Sa voix résonnait comme un luth.
Ut!
Mais elle sable du champagne
Fit quelques tours à la campagne,
Tou tou baissa tant qu'il déplut,
Ut!

Dieses Ut als tiefster und erster Ton der Skala enthält auch in den anderen Kouplets immer eine Anspielung auf deren Inhalt (Bref il tombe dans le début -- Ut!)[2])

Bezeichnungen einzelner Töne, wie sie nach der Solmisationsmethode üblich waren, sind zuweilen auch als Sach- oder Personalbenennungen gebraucht worden. In einer (ungedruckten)[3]) Vaudevillekomödie Favarts, „L'Astrologue" (1743 auf der Foire St.-Laurent aufgeführt) führt eine Person den Namen F ut fa:

Monsieur je mi appelle F ut fa
De la part du Grand-Opéra etc.

In der „Comédie italienne" „Le Divorce" von J. Fr. Regnard (1688) heisst ein Gesangslehrer Amilaré (Drack, Th. d. l. Foire, p. 28 ff.). Dieselbe Bezeichnung für eine Laute kommt im Théâtre italien I, 156 vor: Touchez votre Amilaré!

---

[1]) Clé du Caveau, Nr. 1376. Sie passt für achtzeilige Achtsilbnerkouplets mit überschlagenden Reimen, eine Form, für die eine Unzahl von Timbres zur Verfügung steht; gebraucht hat sie u. a. Scribe, Tome I, p. 41. (La jarretière de la mariée, Sc. VI).

[2]) Das Lied steht auch bei Cast.-Blaze, Mol. mus. II, 407.

[3]) Font, Favart, l'Opéra comique etc., p. 343.